



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη
μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος

Ευθύμιος ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ

Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991-1992), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
André Grabar (1896-1990) • Σελ. 185-208

ΑΘΗΝΑ 1992



ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ
ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL
DOCUMENTATION
C E N T R E

e Publishing

www.deltionchae.org

ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΠΙΣΤΥΛΙΟ ΤΟΥ ΘΕΟΦΑΝΗ ΤΟΥ ΚΡΗΤΟΣ
ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΙΒΗΡΩΝ ΣΤΟ ΑΓΙΟΝ ΟΡΟΣ*

Στην ιερά μονή Ιβήρων στο Αγιον Όρος σώζονται τέσσερα τμήματα ενός επιστυλίου τέμπλου με θέματα από το χριστολογικό κύκλο. Τα τμήματα αυτά του επιστυλίου, που αρχικά πρέπει να ήταν οκτώ, εντοπίστηκαν στον κοιμητηριακό ναό, ενώ σήμερα φυλάσσονται στο εικονοφυλάκιο της μονής.

Οι διαστάσεις των τμημάτων του επιστυλίου κυμαίνονται από 1,38 έως 1,60 μ. μήκος και 0,46-0,47 μ. ύψος¹. Στο καθένα απ' αυτά εικονίζονται τρεις σκηνές από το χριστολογικό κύκλο ως ακολούθως:

1. Μυστικός Δείπνος, Νιπτήρας, Προσευχή στο Όρος των Ελαίων (Εικ. 1).
2. Προδοσία Ιούδα, Κρίση των Αρχιερέων, Άρνηση του Πέτρου (Εικ. 2).
3. Ψηλάφηση του Θωμά, Χαίρε των Μυροφόρων, Ιαση του Παραλύτου.
4. Μεσοπεντηκοστή, Σαμαρείτιδα με το Χριστό, Ιαση του εκ γενετής Τυφλού. Τα τέσσερα τελευταία θέματα εικονίζονται στο επιστύλιο με τη σειρά που εορτάζονται, σύμφωνα με τις μετά την Ανάσταση του Χριστού ακολουθίες.

Κάθε μία σκηνή του επιστυλίου εντάσσεται εντός διαχώρου που ορίζεται με τοξωτό, έξεργο, κιονοστήρικτο, ξυλόγλυπτο πλαίσιο. Στην εσωτερική καμπύλη των τόξων αναπτύσσεται διακοσμητική σειρά με τοξύλλια ενώ τα μέτωπα τους πληρούνται με ρόδακα, που πλαισιώνεται με τρία φύλλα άκανθας. Οι κιονίσκοι αποδίδονται στη μορφή σχηματοποιημένων κορμών φοινικιάς και φέρουν λεβήτοσχημα κιονόκρανα².

Τά θέματα του επιστυλίου, δώδεκα στο σύνολο από είκοσι τέσσερα που πιθανότατα θα εικονίζονταν σε αυτό³, έχουμε τη γνώμη ότι εικονογραφικά και τεχνοτροπικά παρουσιάζουν στενή σχέση με το έργο του κρητικού ζωγράφου Θεοφάνη Στρελίτζα, έτσι όπως το γνωρίζουμε κυρίως από έργα — τοιχογραφίες και εικόνες — που σώζονται στα Μετέωρα και στο Αγιον Όρος⁴. Ο καλλιτέχνης αυτός, που βίωσε την Ορθοδοξία ως μοναχός στα Μετέωρα και στο Αγιον Όρος, υπήρξε, όπως σημειώνει ο κατεξοχήν μελετητής του

* Επιθυμώ και από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγούμενο της Ι.Μ. Ιβήρων πανοσιολογιώτατο Αρχιμανδρίτη Βασίλειο για την αμέριστη βοήθειά του στη μελέτη και φωτογράφηση του επιστυλίου.

1. Αναλυτικότερα οι διαστάσεις των τμημάτων του επιστυλίου της μονής Ιβήρων είναι οι ακόλουθες: 1,38x0,46, 1,47x0,46, 1,49x0,47 και 1,60 x 0,465 μ. Ο Σμυρνάκης αναφέρει ότι στον κοιμητηριακό ναό της μονής «ύπαρχουσιν εικόνες τοῦ παλαιοῦ εἰκονοστασίου τοῦ Καθολικοῦ», βλ. Γ. Σμυρνάκης, Τό "Αγιον Όρος, ἐν Ἀθήναις 1903, σ. 471.

2. Ανάλογης μορφής τοξωτά πλαίσια με κιονίσκους παρατηρούνται επίσης σε τμήμα αδημοσίευτου επιστυλίου του 15ου αιώνα που σώζεται στη μονή Ιβήρων.

3. Δε σώζονται οι ακόλουθες σκηνές που πιθανότατα στο σύνολό τους απεικονίζονται στο επιστύλιο: Ευαγγελισμός, Γέννηση, Υπαπαντή, Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Έγερση του Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Λίθος, Εις Ἀδου Κάθοδος, Πεντηκοστή, Ανάληψη, Κοίμηση της Θεοτόκου. Σ' ἔνα άλλο επιστύλιο του 16ου αιώνα, που σώζεται ακέραιο στη μονή Παντοκράτορος του Αγιον Όρους, οι σκηνές ανέρχονται σε τριάντα μία. Βλ. Ε. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες και εικόνες της μονής Παντοκράτορος Αγιον Όρους, Μακεδονικά 18 (1978), σ. 203, πίν. 22-24. Επίσης οι σωζόμενες σκηνές στο επιστύλιο της μονής Σταυρονικήτα είναι είκοσι τρεις. Βλ. παρακάτω υποσημ. 9.

4. Για το έργο του Θεοφάνη βλ. κυρίως: G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris 1960², σποράδην. Ο ίδιος, *Monuments de l'Athos*, I. *Les peintures*, Paris 1927 (στο εξής Athos), σ. 115-139 (καθολικό μονής Λαύρας), σ. 140-151 (Τράπεζα μονής Λαύρας), σ. 166-167 (καθολικό μονής Σταυρονικήτα). A. Ξυγγόπουλος, *Σχεδίασμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά τήν "Αλωσιν"*, Αθήναι 1957, σ. 94-112. M. Χατζηδάκης, 'Ο ζωγράφος Θεοφάνης Στρελίτζας τούπικην Μπαθᾶς, Νέα Εστία 875 (1963), σ. 215-226. K. Καλοκύρης, "Αθως. Θέματα άρχαιολογίας και τέχνης", Αθήναι 1963, σ. 53-98. A. Xyngopoulos, *Mosaïques et fresques de l'Athos*, *Le millénaire du Mont Athos (963-1963)*, Venezia 1964, σ. 247-262 και κυρίως σ. 258-260. A. Embirikos, *L'école crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, Paris 1927, σ. 86 κ.ε. M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane*, DOP 23-24 (1968-1970), σ. 311-352, εικ. 1-106. X. Πατρινέλης - A. Καρακατσάνη - M. Θεοχάρη, Μονή Σταυρονικήτα, Αθήναι 1974, σ. 41-138 και κυρίως σ. 51-60. P. Mylonas, *Nouvelles recherches au Mont Athos (Lavra)*, CahArch 29 (1980-1981), σ. 175-177. M. Χατζηδάκης, Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα, Αγιον Όρος 1986 (στο εξής Θεοφάνης). M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, σ. 137-158.



Εικ. 1. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Μυστικός Δείπνος, Νιπτήρας, Προσευχή στο Όρος των Ελαιών.



Εικ. 2. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Προδοσία του Ιούδα, Κρίση των Αρχιερέων, Άρνηση του Πέτρου.

έργου του ακαδημαϊκός Μαν. Χατζηδάκης, φορέας στα μεγάλα αυτά μοναστηριακά κέντρα της τουρκοκρατούμενης ηπειρωτικής Ελλάδος κατά το δεύτερο τέταρτο του 16ου αιώνα «μιας υψηλής ποιότητας καλλιτεχνικής παράδοσης καλλιεργημένης στην ενετοκρατούμενη Κρήτη» από το 150 αιώνα⁵.

Σκοπός λοιπόν αυτής της μελέτης είναι να αποδείξουμε ότι το επιστύλιο της μονής Ιβήρων είναι έργο που μπορεί στο σύνολό του να προσγραφεί με ασφάλεια στην καλλιτεχνική δραστηριότητα του Θεοφάνη στο Αγιον Όρος. Ως συγκριτικό υλικό για το σκοπό αυτό χρησιμοποιούμε τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής του Αναπαυσά στα Μετέωρα (1527)⁶ και του καθολικού της μονής Μεγίστης Λαύρας (1535) στο Αγιον Όρος⁷, τις τοιχογραφίες του καθολικού και της Τράπεζας (1546) στη μονή Σταυρονικήτα⁸ καθώς και τις εικόνες του επιστυλίου της μονής της Λαύρας (1535) και κυρίως αυτές της μονής Σταυρονικήτα (1546)⁹. Πρόκειται δηλαδή για έργα τα οποία με βάση

5. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, δ.π., σ. 119.

6. Οι φωτογραφίες των Εικ. 4, 6, 9, 11, 17 και 19 που δημοσιεύονται έχουν ληφθεί πριν από τον καθαρισμό των τοιχογραφιών του καθολικού της μονής Αναπαυσά και προέρχονται από το αρχείο του ΒΙΕ στο Βυζαντινό Μουσείο. Για τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Αναπαυσά δεν υπάρχει ειδική μονογραφία. Βλ. σχετικά Ξυγγόπουλος, δ.π., σ. 96-100, πίν. 20-24, Chatzidakis, Θέοφανε, δ.π., σ. 315-316, εικ. 1-16, Πατρινέλης-Καρακατσάνη - Θεοχάρη, δ.π., σ. 53-54, Garidis, δ.π., σ. 137-158 σποράδην και κυρίως σ. 138-139, εικ. 18-20 και 128-134, Ν. Νικονάνος, Μετέωρα, Αθήνα 1987, σ. 61-65, εικ. 46-56, Δ. Ζ. Σοφιανός, Μετέωρα, Μετέωρα 1990, σ. 59-69 (βλ. δεκατέσσερις έγχρωμες εικόνες εντός κειμένου). Δώδεκα έγχρωμες απεικονίσεις, που συνοδεύονται με κείμενο του Α. Ξυγγόπουλου, περιέχονται σε Ημερολόγιο του έτους 1968 της Εμπορικής Τράπεζας Ελλάδος. Βλ. επίσης έγχρωμες απεικονίσεις στο Δ. Ταλιάνης - Β. Φωτόπουλος, Ημέρα Τρίτη, Μετέωρα 1990, σ. 47, 49, 51, 52, 54, 56-64, 66-74, 76, 78-80, 82-86, 88, 89-90, 92-93.

7. Για τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Λαύρας δεν υπάρχει ειδική μονογραφία. Βλ. σχετ. Millet, Athos, πίν. 115-139, Ξυγγόπουλος, δ.π., σ. 100-103, Chatzidakis, Θέοφανε, δ.π., σ.



Εικ. 3. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Ο Μυστικός Δείπνος.

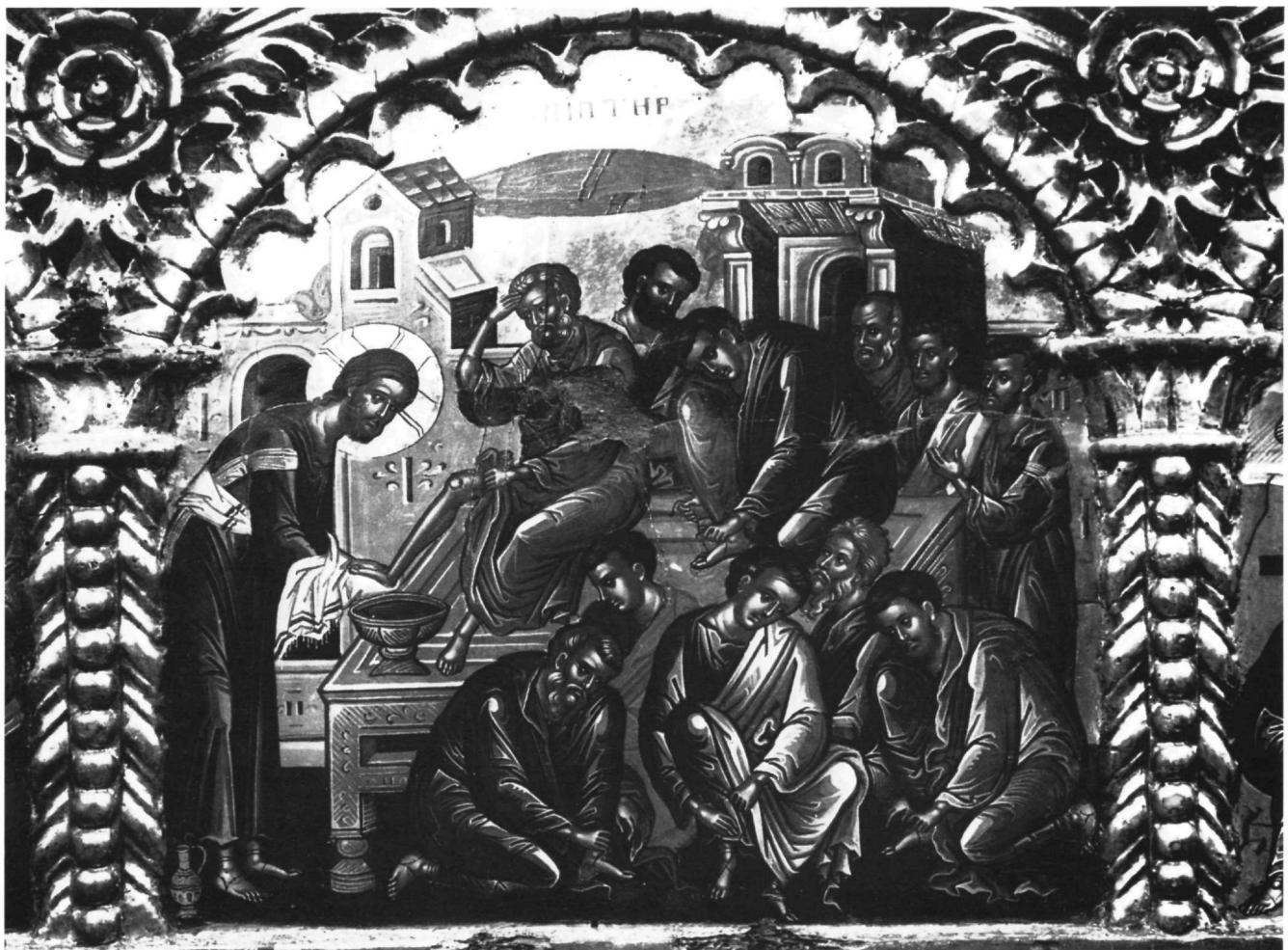
317-318, εικ. 17-24, Garidis, δ.π. (υποσημ. 4), σ. 139 και 140-158 σποράδην.

8. Βλ. την ειδική μονογραφία Χατζηδάκης, Θεοφάνης (βλ. υποσημ. 4), όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

9. Για τα επιστύλια της μονής Λαύρας και της μονής Σταυρονικήτα βλ. Chatzidakis, Théophane, δ.π. (υποσημ. 4), σ. 323-327, εικ. 34-45 και 63-83. Για το επιστύλιο της μονής Σταυρονικήτα βλ. Πατρινέλης - Καρακατσάνη - Θεοχάρη, δ.π., σ. 57-60, εικ. έγχρ. 15-29. Η Καρακατσάνη, δ.π., σ. 57-58, διαχωρίζει το επιστύλιο του καθολικού της μονής Λαύρας από το έργο του Θεοφάνη. Πολύ καλές έγχρωμες απεικονίσεις των εικόνων του επιστυλίου της μονής Σταυρονικήτα βλ. Το Δωδεκάορτο της Ιεράς Μονής Σταυρονικήτα (λεύκωμα των εικόνων που εκδόθηκε από την ιερά μονή). Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι από το επιστύλιο της Λαύρας σώζονται έντεκα εικόνες Δωδεκάορτου, από τις οποίες θεματικά καμία δεν ανταποκρίνεται στις εικόνες του επιστυλίου της μονής Ιβήρων. Στις εικόνες του επιστυλίου της Λαύρας μπορεί να ενταχθεί ακόμα μία εικόνα, της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, που καθαρίστηκε το καλοκαίρι το 1991 από συνεργείο του ΥΠΠΟ. Από το επιστύλιο της μονής Σταυρονικήτα σώζονται είκοσι τρεις εικόνες, από τις οποίες μόνο η εικόνα της εμφανίσεως του Χριστού στις Μυροφόρες και η εικόνα της Απιστίας του Θωμά έχουν θεματική αντιστοιχία με το επιστύλιο της μονής Ιβήρων.



Εικ. 4. Μετέωρα, καθολικό μονής Αναπαυσά. Ο Μυστικός Δείπνος.



Εικ. 5. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Ο Νιπτήρας.

επιγραφικά ή αρχειακά στοιχεία αποδίδονται αναντίρρητα στον Θεοφάνη.

Το θεματολόγιο του επιστυλίου της μονής Ιβήρων το βρίσκουμε ήδη ανεπτυγμένο στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Αναπαυσά στα Μετέωρα (1527), το οποίο, όπως είναι γνωστό, είναι το παλιότερο σωζόμενο, ευνπόγραφο έργο του Θεοφάνη¹⁰. Πολλά θέματα του επιστυλίου, όπως ο Μυστικός Δείπνος, ο Νιπτήρας, η Κρίση των Αρχιερέων και η Άρνηση του Πέτρου, ταυτίζονται εικονογραφικά με τα αντίστοιχα θέματα στη μονή Αναπαυσά, ενώ άλλα, όπως η Προδοσία του Ιούδα, η Ιαση του Παραλύτου, η Μεσοπεντηκοστή, ο Χριστός με τη Σαμαρείτιδα και η Ιαση του Τυφλού, κινούνται στο πνεύμα της εικονογραφίας των σκηνών του καθολικού ή του επιστυλίου της μονής Σταυρονικήτα.

Έτσι ο Μυστικός Δείπνος (Εικ. 3) του επιστυλίου της



Εικ. 6. Μετέωρα, καθολικό μονής Αναπαυσά. Ο Νιπτήρας.



Εικ. 7. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Η Προσευχή στο Όρος των Ελαιών.

μονής Ιβήρων έχει ένα εικονογραφικό σχήμα ταυτόσημο μ' αυτό του Μυστικού Δείπνου της μονής Αναπαυσά (Εικ. 4), αλλά και του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα¹¹. Η διάταξη του Χριστού και των αποστόλων γύρω από το τραπέζι, οι στάσεις, οι χειρονομίες και οι μεταξύ τους σχέσεις είναι πανομοιότητες στα τρία αυτά έργα. Μόνο ο Χριστός στο Μυστικό Δείπνο της μονής Σταυρονικήτα δεν στρέφεται προς τον Ιωάννη, όπως συμβαίνει στο καθολικό της μονής Αναπαυσά και στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων, αλλά εικονίζεται σχεδόν μετωπικά, κρατώντας κλειστό ειλητάριο και όχι άρτο.

Η ταυτότητα ανάμεσα στα τρία έργα εντοπίζεται ακόμη και στην επιλογή των χρωμάτων, καθώς δύο από τα πιο αντιπροσωπευτικά πρόσωπα της σκηνής, όπως τουλάχιστον μπορούμε να το δούμε στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων και στην τοιχογραφία της μονής Σταυ-

ρονικήτα, ο Ιωάννης και ο Ιούδας, φορούν ενδύματα που έχουν τα ίδια χρώματα.

Η σκηνή του Νιπτήρα (Εικ. 5) του επιστυλίου της μονής Ιβήρων αναγνωρίζεται στο σύνολο και στις λεπτομέρειες στο καθολικό της μονής Αναπαυσά (Εικ. 6), στο καθολικό της Λαύρας και στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα¹². Το εικονογραφικό σχήμα της σκηνής, αλλά και οι επιμέρους συνθετικές αναζητήσεις που εκφράζονται στη διάταξη των μορφών στο χώρο, στην ανταποδοτικότητα των στάσεων και κινήσεων, είναι ταυτόσημες στα έργα που αναφέραμε.

10. Ξυγγόπουλος, ό.π., σ. 96. Chatzidakis, Théophane, ό.π., σ. 313.

11. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 65, εικ. 91.

12. Millet, Athos, πίν. 124.2. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 66, εικ. 91.



Εικ. 8. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Η Προδοσία του Ιούδα.

Έτσι, το σύμπλεγμα του Χριστού με τον απόστολο Πέτρο, η ομάδα των αποστόλων που σε πρώτο επίπεδο είναι γονατιστοί και λύνουν τα σανδάλια τους, καθώς και οι απόστολοι που εικονίζονται όρθιοι πίσω από το έδρανο, επαναλαμβάνονται πανομοιότυπα στο επιστύλιο και στα καθολικά των Μετεώρων και του Αγίου Όρους που αναφέραμε. Μόνο στην παράσταση του Αναπαυσά ο κατά κρόταφον απόστολος του πρώτου επιπέδου του επιστυλίου της μονής Ιβήρων εικονίζεται ενταγμένος στην ομάδα των αποστόλων του τρίτου επιπέδου.

Η προσευχή στο Όρος των Ελαιών (Εικ. 7) του επιστυλίου της μονής Ιβήρων επαναλαμβάνεται αυτούσια στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα¹³, όχι όμως στο καθολικό της μονής Αναπαυσά και στο καθολικό της Λαύρας¹⁴. Χαρακτηριστικό της θεοφάνειας αντίληψης στην οργάνωση της σκηνής στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων και στο καθολικό της μονής Σταυρονι-

κήτα είναι ότι οι τέσσερις στιγμές του θείου δράματος που αναφέρονται στον Χριστό διατάσσονται σταυροειδώς στη σύνθεση στις ίδιες στάσεις και χειρονομίες. Από την άλλη ο ράθυμος όμιλος των αποστόλων επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα στην εικόνα και την τοιχογραφία, με χαρακτηριστικό πρόσωπο τον αγένειο απόστολο στο κέντρο, που εικονίζεται κατά κρόταφον, φορώντας και στα δύο έργα κόκκινο χιτώνα. Παρατηρείται ακόμα παρόμοια σύλληψη και απόδοση των ορεινών όγκων με τη διαφορά ότι στην εικόνα αποδίδονται περισσότερο γλυπτικά.

Στην Προδοσία του Ιούδα (Εικ. 8), με τον ταραγμένο, βίαιο όμιλο των Ιουδαίων, που διατάσσεται γύρω από το κεντρικό θέμα του Χριστού και του Ιούδα, ο καλλιτέχνης του επιστυλίου της μονής Ιβήρων διατηρεί βασικά στοιχεία της εικονογραφίας της σκηνής που είχε νιοθετήσει ο Θεοφάνης στο καθολικό της μονής Αναπαυσά. Αντίθετα παρατηρείται πλήρης ταύτιση με την



Εικ. 10. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Η Κρίση των Αρχιερέων.



Εικ. 9. Μετέωρα, καθολικό μονής Αναπαυσά. Η Κρίση των Αρχιερέων.

τοιχογραφία του καθολικού της μονής της Λαύρας και κυρίως της μονής Σταυρονικήτα¹⁵, που αφορά όχι μόνο στην εικονογραφία και στη συγκρότηση της σκηνής, αλλά και στην επανάληψη των ίδιων εικονογραφικών τύπων, των καθιερωμένων από την παράδοση. Η μόνη ασήμαντη διαφορά είναι η στάση του δούλου πίσω από τον Χριστό, που στην εικόνα δεν είναι βίαιη, όπως στη μονή Σταυρονικήτα, αλλά σχεδόν συμβατική, όπως ακριβώς και στο καθολικό της μονής της Λαύρας. Στοιχείο επίσης κοινό στα δύο έργα, στο καθολικό της μονής της Λαύρας και στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων, είναι ότι κανείς από την ομάδα που

13. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 66, εικ. 90.

14. Millet, Athos, πίν. 126.2.

15. Ό.π. και Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 66, εικ. 90.



περιβάλλει βίαια τον Χριστό δεν φορά στρατιωτική στολή¹⁶. Χαρακτηριστικό ακόμη στοιχείο της κοινής προέλευσης των δύο σκηνών, από τον ίδιο καλλιτέχνη, είναι ότι το κόκκινο χρώμα, που επαναλαμβάνεται ρυθμικά στην παράσταση του επιστυλίου, χρησιμοποιείται για τα ίδια πρόσωπα και στην τοιχογραφία της μονής Σταυρονικήτα.

Στενή συνάφεια με εικονογραφικούς τύπους που είχε χρησιμοποιήσει ο Θεοφάνης αναγνωρίζουμε και σε άλλες σκηνές του επιστυλίου της μονής Ιβήρων, όπως στην Κρίση των Αρχιερέων, στην Αρνηση του Πέτρου, στην Απιστία του Θωμά, στο Χαίρε των Μυροφόρων και στην Ιαση του Τυφλού.

Ειδικότερα η Κρίση των Αρχιερέων (Εικ. 10) του επιστυλίου της μονής Ιβήρων είναι ταυτόσημη στο γενικό εικονογραφικό και συνθετικό σχήμα, αλλά και στις λεπτομέρειες, με την ίδια παράσταση στη μονή Αναπαυσά (Εικ. 9) και στο καθολικό της μονής της Λαύρας¹⁷. Αξιοσημείωτο από την άποψη αυτή είναι η πανομοιότυπη επανάληψη στο επιστύλιο και στο καθο-



Εικ. 11. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Η Αρνηση του Πέτρου.
Εικ. 12. Μετέωρα, καθολικό μονής Αναπαυσά. Η Αρνηση του Πέτρου.

λικό της μονής Αναπαυσά των στάσεων και των χειρονομιών όλων των προσώπων που συνθέτουν τη σκηνή, καθώς και η υιοθέτηση της ίδιας μορφής επίπλων και του κτιρίου που συνοδεύουν τη σύνθεση.

Το ίδιο παρατηρείται και στην Αρνηση του Πέτρου (Εικ. 12), όπου ο εικονογραφικός τύπος της σκηνής με τα τρία διαδοχικά επεισόδια, καθώς και η τυπολογία των προσώπων, ταυτίζονται πλήρως με την εικονογραφία και την τυπολογία των προσώπων της Αρνησης του Πέτρου στη μονή Αναπαυσά (Εικ. 11).

Στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα ο Θεοφάνης στη σκηνή της Αρνησεως του Πέτρου μένει προσηλωμένος στον ίδιο εικονογραφικό τύπο, αλλά για λόγους που έχουν σχέση με τη διαθέσιμη επιφάνεια· τα ίδια επεισόδια τα κατανέμει σε δύο απανωτές σειρές¹⁸.

Ακόμα, η Απιστία του Θωμά και το Χαίρε των Μυροφόρων του επιστυλίου της μονής Ιβήρων (Εικ. 13, 14) αποτελούν σε εικονογραφικό, συνθετικό και τεχνοτροπικό επίπεδο πιστή απόδοση των ίδιων θεμάτων του επιστυλίου της μονής Σταυρονικήτα¹⁹. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην Απιστία του Θωμά γύρω από το κεντρικό θέμα, του Χριστού με τον απόστολο Θωμά, που στην τυπολογία είναι ταυτόσημο στα δύο έργα, ο όμιλος των αποστόλων στις στάσεις, στις χειρονομίες, αλλά και στην τυπολογία των προσώπων επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα στα δύο έργα. Εξαίρεση αποτελεί ο απόστολος Ανδρέας που εντάσσεται στον αριστερό όμιλο με ανόμιο τρόπο. Επίσης η μορφή των κτιρίων και ο ρόλος τους στην παράσταση ταυτίζεται πλήρως στα δύο έργα. Μόνο οι αναλογίες του Χριστού και των αποστόλων έχουν διαφοροποιηθεί στο επιστύλιο της μονής Σταυρονικήτα και έγιναν πιο ραδινές από ότι στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων. Το στοιχείο αυτό οφείλεται ίσως στο ότι στη μονή Σταυρονικήτα η σκηνή αναπτύσσεται καθ' ύψος και όχι κατά πλάτος, όπως συμβαίνει στη μονή Ιβήρων.

Στο Χαίρε των Μυροφόρων (Εικ. 14) η συνάφεια των δύο έργων, του επιστυλίου της μονής Ιβήρων με το επιστύλιο της μονής Σταυρονικήτα²⁰, δεν αφορά μόνο στο κοινό εικονογραφικό σχήμα, που ενσωματώνει αρμονικά στοιχεία από δυτικά πρότυπα, αλλά και στην ενιαία, αυστηρή και σύμμετρη συνθετική αντίληψη. Ακόμη η σχέση αυτή εκτείνεται στην τυπολογία των μορφών, που έχουν κοινά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, και στην υφή του ρούχου, με ταυτότητα τεχνικών τρόπων στην απόδοση. Έτσι ο τύπος του προσώπου της Παναγίας, του Χριστού και της Μαρίας Μαγδαληνής επαναλαμβάνεται αυτούσιος στα δύο έργα. Ιδιαίτερα μάλιστα η Μαγδαληνή με τα μακριά χυτά μαλλιά και τη μαλακότητα του κόκκινου μανδύα της αποδίδεται και στα δύο έργα με το δυτικό

εικονογραφικό τύπο αλλά και τρόπο²¹. Επίσης το ρούχο της Παναγίας με το γλυπτικό χαρακτήρα, που έχει την καταγωγή του σε δυτικούς τρόπους, είναι πανομοιότυπο στα δύο έργα²².

Το ίδιο ισχύει όσον αφορά στη μορφή και στο ρόλο του φυσικού τοπίου στην παράσταση με το πράσινο έδαφος, που αναπτύσσεται στο πρώτο επίπεδο, και τους δύο ορεινούς όγκους στο βάθος, που κορυφώνονται βαθμιδωτά και πλαισιώνουν αρμονικά τον Χριστό. Η μόνη διαφορά ανάμεσα στις δύο σκηνές είναι ότι ο φυσικός ορίζοντας στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων, σύμφωνα με δυτικούς τρόπους απεικονίσεως, εκτείνεται και πίσω από τους ορεινούς όγκους²³.

Στη Θεραπεία του Παραλύτου (Εικ. 15) ο καλλιτέχνης του επιστυλίου της μονής Ιβήρων ακολουθεί το εικονογραφικό σχήμα, αλλά και την τυπολογία των μορφών στις στάσεις και στις χειρονομίες με την τοιχογραφία που έχει το ίδιο θέμα στη μονή Αναπαυσά

16. Το ίδιο στοιχείο, που δεν είναι συνηθισμένο στην εικονογραφία της σκηνής, απαντά και σε φορητή εικόνα του Επί σοι Χαίρε του 15ου αιώνα στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών. Βλ. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 3 (εικονογραφικό παράρτημα).

17. Millet, Athos, πίν. 125.2. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 79, ειδικά για την καταγωγή του εικονογραφικού τύπου.

18. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 93-95.

19. Πατρινέλης - Καρακατσάνη - Θεοχάρη, δ.π., σ. 90, εικ. 26 και σ. 88, εικ. 25. Το Δωδεκάορτο, δ.π. (υποσημ. 9), εικ. 12 και 11.

20. Βλ. υποσημ. 19.

21. Ανάλογη απόδοση του μανδύα της Μαρίας Μαγδαληνής παρατηρείται και σε άλλες κρητικές εικόνες με το ίδιο θέμα από το δεύτερο μισό του 15ου αι. Βλ. σχετ. M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut, Venise 1962 (στο εξής Icônes de Venise), σ. 115-117, πίν. VII, N. Χατζηδάκη, Εικόνες κρητικής σχολής. Κατάλογος Εκθέσεως (Μουσείο Μπενάκη), Αθήνα 1983, Πατρινέλης - Καρακατσάνη - Θεοχάρη, δ.π., σ. 88, εικ. 25, Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 125, Χρ. Μπαλτογιάννη, Εικόνες. Συλλογή Δ. Οικονομοπούλου, Αθήνα 1985, σ. 32, πίν. 15, M. Μπορμπουδάκης, Δεκαέξι κρητικές εικόνες, Δήμος Ηρακλείου 1985, εικ. 8.

22. Ανάλογο ένδυμα είναι σταθερό στοιχείο σε εικόνες κρητικών εργαστηρίων από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, που ακολουθούν δυτικούς εικονογραφικούς τύπους της Παναγίας, όπως τον τύπο της Παναγίας Madre della Consolazione ή την Παναγία που κρατάει τον Εσταυρωμένο στον τύπο της Pietà. Βλ. σχετικά παραδείγματα και βιβλιογραφία: N. Χατζηδάκη, δ.π., σ. 50-52, αριθ. 43, 44, 45 και Μπαλτογιάννη, δ.π., σ. 31, πίν. 16-17 και σ. 32-33, πίν. 23.

23. Chatzidakis, Icônes de Venise, σ. 116-117, πίν. VII. Κατά τον Χατζηδάκη τέτοιου είδους φυγές έχουν επισημανθεί σε φορητές κρητικές εικόνες του 15ου αιώνα και σε τοιχογραφίες του Θεοφάνη στη μονή Σταυρονικήτα, ενώ στον προχωρημένο 16ο αιώνα σπανίζουν. Βλ. σχετικά Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 102 και M. Chatzidakis, Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italogrecque, στο M. Chatzidakis, Études sur la peinture postbyzantine, Variorum Reprints, London 1976, IV (στο εξής Les débuts), σ. 193-194 και 202-204, πίν. ΚΓ' 1, ΚΕ' 2, ΚΣΤ' 1, ΛΒ' 1, ΛΔ' 1 και N. Χατζηδάκη, δ.π., σ. 34, εικ. 24, 47, 48.



Εικ. 13. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Η Απιστία του Θωμά (προ των εργασιών συντηρήσεως).

(Εικ. 19) και στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα²⁴, με μόνη τη διαφορά ότι στο επιστύλιο ο όμιλος των αποστόλων που συνοδεύει τον Χριστό είναι περισσότερο ανεπτυγμένος.

Στη Μεσοπεντηκοστή (Εικ. 16) η εικονογραφία, η τυπολογία των μορφών και η συνθετική αντίληψη στην απόδοση της σκηνής έχει στενή σχέση με τη Μεσοπεντηκοστή του καθολικού της μονής της Λαύρας και του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα²⁵, με μόνη διαφορά ότι στην τοιχογραφία της μονής Σταυρονικήτα η Παναγία και ο Ιωσήφ δεν πλαισιώνουν τον Χριστό, αλλά έχουν μετατοπιστεί στο αριστερό μέρος της παράστασης. Κοινά χαρακτηριστικά στις τρεις παραστάσεις είναι η αρμονική και σύμμετρη τοποθέτηση των μορφών και του όγκου των κτιρίων εκατέρωθεν του κεντρικού προσώπου της σκηνής και κύριου άξονα της συνθέσεως, του Χριστού. Σε αντιδιαστολή με

την ίδια παράσταση στη μονή Αναπαυσά (Εικ. 17) — από την οποία το επιστύλιο της μονής έχει κρατήσει το βασικό πυρήνα της σκηνής — επαναλαμβάνεται στις τρεις παραστάσεις ο τύπος και η μορφή των εδράνων, του θρόνου και σε γενικές γραμμές των κτιρίων. Παρατηρείται επίσης στην παράσταση του επιστυλίου της μονής Ιβήρων, του καθολικού της Λαύρας και της μονής Σταυρονικήτα ενιαία στάση όσον αφορά στη μείωση του όγκου της ανθρώπινης μορφής και στην αρμονική της ένταξη στο χώρο. Τα στοιχεία αυτά απομακρύνουν τις παραστάσεις αυτές από την τοιχογραφία της μονής Αναπαυσά, στην οποία η ανθρώπινη μορφή και κυρίως αυτή του Χριστού κυριαρχεί στην παράσταση, σύμφωνα με παλαιότερα πρότυπα.

Στην παράσταση της Σαμαρείτιδος με τον Χριστό (Εικ. 18) ο καλλιτέχνης του επιστυλίου της μονής Ιβήρων υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα του καθολικού



Εικ. 14. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Το Χαίρε των Μυροφόρων (προ των εργασιών συντηρήσεως).

της μονής Αναπαυσά (Εικ. 19) και του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα²⁶, αλλά δημιουργεί μια σύνθεση πιο σφιχτή, καθώς μετατοπίζει τους αποστόλους αριστερά, πίσω από τον Χριστό και από τον αριστερό βράχο, και τοποθετεί πίσω και ανάμεσα στις κορυφές των δύο ορεινών όγκων τα τείχη της πόλεως. Ακόμα, στην παράσταση του επιστυλίου της μονής Ιβήρων περιορίζονται ορισμένα δυτικά στοιχεία στην ανάπτυξη του τοπίου, που απεικονίζονται στην τοιχογραφία της μονής Σταυρονικήτα²⁷. Αυτά σχετίζονται με τη θέση και τη μορφή του φυσικού τοπίου, με προοπτική φυγής, που απεικονίζεται στο βάθος, πίσω από τους ορεινούς όγκους, αλλά και με το απότομο κόψιμο του εδάφους σε πρώτο επίπεδο, που υπάρχει στην τοιχογραφία, αλλά όχι στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων. Το τελευταίο αυτό στοιχείο, που παρατηρείται επίσης και στη ζωγραφική του Θεοφάνη στη μονή Αναπαυσά²⁸,

κατάγεται από την υστερογοτθική τέχνη και εισάγεται τόσο σε κρητικές εικόνες από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα²⁹ όσο και στη ζωγραφική του εργαστηρίου της Καστοριάς του τελευταίου τετάρτου του 15ου αιώνα³⁰.

24. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 118 και σχέδ. IV-16.
25. Millet, Athos, πίν. 122.1 και Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 126.
26. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 124.
27. 'Ο.π.
28. Βλ. το τοπίο στις παραστάσεις της Σαμαρείτιδος με τον Χριστό, της Θεραπείας του Παραλύτου και της Ιασης του Τυφλού (προσωπική παρατήρηση).
29. Chatzidakis, Les débuts, σ. 202, πίν. ΚΓ' 2 (Εικόνα του Εφραίμ του Σύρου στο Μουσείο Λευκάδος) και Λ (Pietà στο Μουσείο Μπενάκη). Έγχρωμη απεικόνιση της τελευταίας εικόνας βλ. N. Χατζηδάκη, δ.π. (υποσημ. 21), πίν. 45.



Εικ. 15. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Η Ιαση του Παραλύτου (προ των εργασιών συντηρήσεως).

Τέλος, στην Ιαση του Τυφλού (Εικ. 20), στην οποία αναγνωρίζονται βασικά στοιχεία της εικονογραφίας του καθολικού της μονής Αναπαυσά, επαναλαμβάνεται πιστά το εικονογραφικό σχήμα και η τυπολογία των μορφών της παράστασης του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα³¹, με τη διαφορά ότι στην τοιχογραφία ο όμιλος των αποστόλων συμπτύσσεται και οι μορφές έχουν αποκτήσει πιο ραδινές αναλογίες. Βασικό όμως στοιχείο, που διαφοροποιεί τις δύο σκηνές, είναι ότι στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων έχει παραλειφθεί το αρχιτεκτόνημα, το οποίο στην τοιχογραφία εικονίζεται πίσω από τον ορεινό όγκο, και στη θέση του έχει αναπτυχθεί φυσικό τοπίο, με κτίσματα δυτικής εμπνεύσεως. Το στοιχείο αυτό, που εισάγεται διακριτικά στο επιστύλιο, δεν είναι ξένο προς τη ζωγραφική του Θεοφάνη, καθώς το ίδιο ακριβώς θέμα παρατηρείται στην τοιχογραφία του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα³².

Από τη συγκριτική παρουσίαση των εικόνων του επιστύλιου της μονής Ιβήρων με έργα που αποδίδονται με ασφάλεια στο Θεοφάνη φάνηκε, νομίζω, η στενή εικονογραφική αλλά και τεχνοτροπική σχέση με το έργο του μεγάλου αυτού καλλιτέχνη του 16ου αιώνα. Από εικονογραφική άποψη το επιστύλιο, όπως είδαμε, χαρακτηρίζεται από ενότητα στην επιλογή των εικονογραφικών τύπων, που έλκουν την καταγωγή τους στην παράδοση της κρητικής σχολής του 15ου αιώνα, αλλά καθιερώνονται στο 16ο με τη ζωγραφική του Θεοφάνη³³. Από τα κύρια χαρακτηριστικά της εικονογραφίας των σκηνών είναι η λιτότητα της αφήγησης, σε κλασικό ύφος, που υπηρετεί τον υπερβατικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Μέσα σ' αυτές κυρίαρχο στοιχείο είναι η ανθρώπινη μορφή, που δένεται αρμονικά με τα άλλα στοιχεία της παράστασης — κτίρια και τοπίο — σε εύρυθμα και στέρεα συνθετικά σχήματα. Από καλλιτεχνική άποψη αυτό που ξεχωρίζει το επι-



Εικ. 16. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Η Μεσοπεντηκοστή.

στύλιο της μονής Ιβήρων από άλλα σύγχρονα έργα είναι η υψηλή ποιότητα της ζωγραφικής. Η ποιότητα αυτή αναγνωρίζεται στο ευαίσθητο αλλά σταθερό σχέδιο (Εικ. 22-27), που αποδίδει με ασφάλεια τη μορφή, σχεδιάζει με σιγουριά το φυσικό περιβάλλον και τα κτίρια, αλλά και στη συνθετική ικανότητα του καλλιτέχνη, που δίνει συνθέσεις κλασικού ύφους τόσο στη δομή όσο και στην εκφραστική ποιότητα.

30. Βλ. σχετικά A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 351-352, Garidis, δ.π., σ. 70. Βλ. προχείρως το τοπίο στις τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου της μοναχής Ευπραξίας στην Καστοριά. Στ. Πελεκανίδης, Καστορία, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 180 α-β και 184 β.

31. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 119.

32. Ό.π., σ. 102, εικ. 124 και λεπτομέρεια εικ. 10 (εικονογραφικό παράρτημα).

33. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 82 κ.ε.

Εικ. 17. Μετέωρα, καθολικό μονής Αναπαυσά. Η Μεσοπεντηκοστή.





Εικ. 18. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Η Σαμαρείτιδα με τον Χριστό.

Ιδιαίτερα η κλειστή και στέρεη σύνθεση των σκηνών του επιστυλίου (βλ. κυρίως Εικ. 3, 5, 7 και 8), με την ισόρροπη και σύμμετρη διάταξη των μορφών γύρω από το κεντρικό πρόσωπο της παράστασης, η ανταποδοτικότητα των στάσεων και των κινήσεων, που υπακούουν σ' ένα κυματιστό, γαλήνιο ρυθμό που συνέχει τις μορφές και τις εντάσσει αρμονικά στη σύνθεση, η χρωματική ευαισθησία και η εναλλαγή των χρωμάτων, που υποτάσσεται στο ανταποδοτικό πνεύμα που διακρίνει τις σκηνές, είναι χαρακτηριστικά που έχουν αποδοθεί στη συνθετική δύναμη και αρετή του Θεοφάνη, του μεγάλου αυτού καλλιτέχνη, που αφομοίωσε δημιουργικά και εμπλούτισε με το ταλέντο του τις κατακτήσεις της κρητικής σχολής του 15ου αιώνα³⁴. Οι ανθρώπινες μορφές, που αποτελούν το κύριο συστατικό στοιχείο των παραστάσεων, είναι λεπτές και κομψές με πρόσωπα μικρά, που ακτινοβολούν γαλήνια

πνευματικότητα. Σε προσωπογραφικό αλλά και τεχνικό επίπεδο οι φυσιογνωμικοί τύποι και τρόποι του επιστυλίου της μονής Ιβήρων απαντούν σταθερά στη ζωγραφική του Θεοφάνη. Έτσι, χαρακτηριστικές μορφές του επιστυλίου, όπως ο Χριστός (Εικ. 14, 21-25), η Παναγία (Εικ. 14), ο απόστολος Πέτρος (Εικ. 22, 24, 27, 28), ο απόστολος Μάρκος (Εικ. 24), ο απόστολος Ανδρέας (Εικ. 22), ο απόστολος Ιωάννης (Εικ. 21, 23, 24), η Μαρία Μαγδαληνή (Εικ. 14) κ.ά., αναγγωρίζονται ως κοινοί τόποι στις τοιχογραφίες του Αναπαυσά (Εικ. 4, 6, 11), στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής της Λαύρας, στις τοιχογραφίες και στο επιστύλιο της μονής Σταυρονικήτα³⁵.

Από τεχνική άποψη, στην απόδοση του προσώπου, του σώματος και του ενδύματος αναγνωρίζονται στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων οι καθιερωμένοι τρόποι της κρητικής σχολής, που έχει υιοθετήσει ο Θεοφά-



Εικ. 19. Μετέωρα, καθολικό μονής Αναπανσά. Η Ίαση του Παραλύτου και η Σαμαρείτιδα με τον Χριστό.

νης³⁶, όπου όμως με τεχνική αξιοσύνη και επιτηδειότητα συνταιριάζεται η ευκαμψία της ευαίσθητης γραμμής, που σχεδιάζει, με τη μαλακότητα της φωτοσκίασης, που αποδίδει τους όγκους. Ιδιαίτερα στην απόδοση του ρούχου ξεχωρίζει η τάση για την οργανική σύνδεση του με τον όγκο, την ανατομική διάρρωση και την κίνηση του σώματος που καλύπτει (Εικ. 21, 26, 27, 28).

Ακόμα, στον τύπο των κτιρίων, στη μορφολογία των ορεινών όγκων και στη λειτουργία τους ως συστατικών στοιχείων της σύνθεσης, όπως είδαμε, ο καλλιτέχνης του επιστυλίου της μονής Ιβήρων ακολουθεί πιστά σχήματα, μορφές και τρόπους που χαρακτηρίζουν τη ζωγραφική του Θεοφάνη³⁷.

Ειδικότερα τα κτίρια ή οι ορεινοί όγκοι, όπως μπορούμε να τα δούμε στο Μυστικό Δείπνο (Εικ. 3), στο Νιπτήρα (Εικ. 5), στην Προσευχή στο Όρος των Ελαι-

ών (Εικ. 7, 25) και ιδιαίτερα στην Απιστία του Θωμά (Εικ. 13) και στη Μεσοπεντηκοστή (Εικ. 16), αποβαίνουν βασικά συστατικά στοιχεία της σύνθεσης, τα οποία όμως υποτάσσονται, με τον τρόπο που αναπτύσσονται και διατάσσονται στη σκηνή, στην τάση για ισορροπία και συμμετρία στη σύνθεση, αλλά και στη σταθερή επιδίωξη του καλλιτέχνη για διακριτική ανάδειξη της ανθρώπινης μορφής που συνοδεύουν, καθώς υπογραμμίζουν με το σχήμα, τον όγκο, αλλά και το ρυθμό, την κίνησή της.

34. 'Ο.π., σ. 101 κ.ε.

35. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 90, 91, 93, 96, 125, 128 και Πατρινέλης - Καρακατσάνη - Θεοχάρη, δ.π., σ. 15 και 16.

36. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 97 κ.ε.

37. 'Ο.π., σ. 101 κ.ε.



Εικ. 20. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Η Ίαση του εκ γενετής Τυφλού (προ των εργασιών συντηρήσεως).

Ακόμα, στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων έχουν επισημανθεί στοιχεία δυτικής εικονογραφίας και τέχνης που απαντούν σε ορισμένες παραστάσεις. Από εικονογραφική άποψη τα στοιχεία αυτά είναι η ανοιχτή δεξιά πλευρά με το τραύμα της λόγχης στον Χριστό στη σκηνή της Απιστίας του Θωμά και στο Χαίρε των Μυροφόρων³⁸. Από τεχνοτροπική άποψη τα δυτικά στοιχεία του επιστυλίου είναι επίσης περιορισμένα και αφορούν στο ζωγραφικό ή γλυπτικό χαρακτήρα του ρούχου της Μαρίας Μαγδαληνής και της Παναγίας αντίστοιχα στο Χαίρε των Μυροφόρων³⁹, καθώς και σε ορισμένα στοιχεία τοπίου, με προοπτική φυγής, ιταλικής καταγωγής, τα οποία εισάγει διακριτικά ο καλλιτέχνης σε δευτερεύουσες παραστάσεις, όπως στο Χαίρε των Μυροφόρων (Εικ. 14) και στην Ίαση του Τυφλού⁴⁰ (Εικ. 20). Ιδιαίτερα στην Ίαση του Τυφλού ο καλλιτέχνης έχει εντάξει στο βάθος ένα ειδυλλιακό

τοπίο δυτικής εμπνεύσεως με ποταμό, νερόμυλο και έναν πύργο στην κορυφή, προσαρμόζοντας ανάλογα και την τεχνοτροπία.

Τα δυτικά στοιχεία της ζωγραφικής του επιστυλίου της μονής Ιβήρων στην ανάπτυξη του τοπίου, τα οποία δεν είναι άγνωστα στην κρητική ζωγραφική του 15ου αιώνα αναγνωρίζονται πανομοιότυπα στη ζωγραφική του Θεοφάνη στη μονή Αναπαυσά και κυρίως στη μονή Σταυρονικήτα⁴¹. Ιδιαίτερα μάλιστα το ειδυλλιακό τοπίο στην Ίαση επαναλαμβάνεται αυτούσιο, όπως είδαμε, στην παράσταση του Χριστού με τη Σαμαρείτιδα στο καθολικό της μονής Σταυρονικήτα⁴².

Στο επιστύλιο της μονής Ιβήρων τα βασικά χρώματα που υιοθετούνται, όπως το πράσινο, το κόκκινο, το καστανό, το ιώδες, είναι τα χρώματα πού χρησιμοποιεί ο Θεοφάνης⁴³. Τα χρώματα αυτά είναι υπολογισμένα στην παράσταση, με κατάλληλη διάταξη και

λειτουργία, που υπηρετεί το πνεύμα των ανταποδοτικών σχέσεων μέσα στη σύνθεση, που διακρίνει τη ζωγραφική του Θεοφάνη. Ιδιαίτερο μάλιστα στοιχείο ταυτότητας του καλλιτέχνη του επιστυλίου με τον Θεοφάνη είναι, όπως είδαμε, το κόκκινο χρώμα, το οποίο κατανέμει με σοφία στη σκηνή και το χρησιμοποιεί για τα ίδια πρόσωπα στις ίδιες παραστάσεις.

Πάνω απ' όλα όμως το επιστύλιο της μονής Ιβήρων ξεχωρίζει για την πνευματική ποιότητα των παραστάσεων με το αυστηρό ήθος και τον κλειστό χαρακτήρα των συνθέσεων, που τις συνέχει ένας μελωδικός ρυθμός, και τις ήρεμες μορφές, που έχουν γαλήνια πρόσωπα και υψηλό πνευματικό ήθος. Τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούν βασικά συστατικά στοιχεία της καλλιτεχνικής έκφρασης του Θεοφάνη⁴⁴, αλλά και στοιχεία ταυτότητας του καλλιτέχνη του επιστυλίου της μονής Ιβήρων.

Μετά από τα όσα εκθέσαμε παραπάνω, νομίζουμε ότι η στενή σχέση — εικονογραφική και τεχνοτροπική — που παρουσιάζει το επιστύλιο της μονής Ιβήρων με το έργο του Θεοφάνη, μας επιτρέπει να το αποδώσουμε ανεπιφύλακτα στη δραστηριότητά του. Έχουμε μάλιστα τη γνώμη ότι οι συνολικές διαστάσεις του επιστυλίου, που υπολογίζεται ότι προσέγγιζαν τα 12 μ., συνηγορούν στο να δεχτούμε ότι το επιστύλιο αυτό πρέρχεται από το τέμπλο του καθολικού της μονής και όχι από το τέμπλο ενός παρεκκλησίου.

Ως προς το χρόνο εκτελέσεως του επιστυλίου, με βάση τη συγκριτική εξέτασή του με τα ακριβώς χρονολογημένα έργα του Θεοφάνη, φάνηκε ότι αυτό χρονικά στέκεται πλησιέστερα προς τις τοιχογραφίες και το επιστύλιο του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα (1546), παρά προς τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Αναπαυσά (1527). Ειδικότερα, χαρακτηριστικό στοιχείο στη σχέση του επιστυλίου της μονής Ιβήρων με τις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Αναπαυσά είναι ότι σε ορισμένες παραστάσεις του επιστυλίου, όπως στο Μυστικό Δείπνο (Εικ. 3, 4), στο Νιπτήρα (Εικ. 5, 6), στη Μεσοπεντηκοστή (Εικ. 16, 17) και στην Κρίση των Αρχιερέων (Εικ. 9, 10), παρατηρείται μείωση του όγκου και του πλάτους των κτιρίων προς όφελος της ανάδειξης της ανθρώπινης μορφής, καθώς και διαυγέστερη διατύπωση των επιπέδων της συνθέσεως και της έννοιας του χώρου, στοιχεία που το απομακρύνουν από τις τοιχογραφίες του Αναπαυσά και φέρνουν το επιστύλιο της μονής Ιβήρων εγγύτερα, τεχνοτροπικά και χρονικά, στις τοιχογραφίες και στο επιστύλιο της μονής Σταυρονικήτα. Μάλιστα, ορισμένα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά του επιστυλίου της μονής Ιβήρων, που αναφέρονται στη μαλακότερη διατύπωση του προσώπου και στις κανονικές σωματικές αναλογίες των μορφών, μας οδηγούν στην άποψη ότι

το επιστύλιο αυτό προηγείται χρονικά του επιστυλίου της μονής Σταυρονικήτα.

Η απόδοση των εικόνων του επιστυλίου που σώζεται στη μονή Ιβήρων στον Θεοφάνη αυξάνει τον αριθμό των επιστυλίων που του αποδίδονται σε τρία, καθώς προστίθεται ακόμη ένα στα δύο ήδη γνωστά, της μονής της Λαύρας και της μονής Σταυρονικήτα, που σώζονται στο 'Αγιον Όρος⁴⁵. Ακόμη, ο εντοπισμός ενός νέου έργου του Θεοφάνη διευρύνει τη γνώση μας για την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στο 'Αγιον Όρος και θέτει εκ νέου το πρόβλημα της ενδεχόμενης συμμετοχής του στην εικονογράφηση του καθολικού της μονής Ιβήρων. Το θέμα όμως αυτό μένει ανοιχτό για διερεύνηση στο μέλλον, καθόσον οι τοιχογραφίες του καθολικού είναι επιζωγραφημένες⁴⁶.

38. Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια, δυτικής προελεύσεως, απαντά τόσο στις τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Αναπαυσά, όσο και στις τοιχογραφίες και στο επιστύλιο της μονής Σταυρονικήτα. Βλ. Chatzidakis, Théophane, δ.π., εικ. 3, Πατρινέλης - Καρακατσάνη - Θεοχάρη, δ.π., σ. 88, εικ. 25, 26 και Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 125. Το τραύμα της λόγχης στη δεξιά πλευρά εμφανίζεται και σε ιταλοκρητικές εικόνες από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα με θέμα την 'Ακρα Ταπείνωση, το Μη μου 'Απτου κ.ά. Βλ. Chatzidakis, Les débuts, πίν. ΙΔ' 1, 2, 3 και N. Χατζηδάκη, δ.π., εικ. 46, 37. Μπορμπουδάκης, δ.π., εικ. 8.

39. Βλ. σ. 193.

40. Βλ. σ. 194-195.

41. Βλ. υποσημ. 28 και 32.

42. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 102, εικ. 124 και λεπτομέρεια εικ. 10 (εικονογραφικό παράρτημα).

43. 'Ο.π., σ. 95 κ.ε.

44. 'Ο.π., σ. 101 κ.ε. και 107 κ.ε.

45. Βλ. δ.π., υποσημ. 9. Πάντως η απόδοση των εικόνων του επιστυλίου της μονής Ιβήρων στον Θεοφάνη σημαίνει ότι έργο του ιδίου καλλιτέχνη, όπως συμβαίνει στη μονή της Λαύρας (Chatzidakis, Théophane, δ.π., σ. 323-327, εικ. 34-45), πρέπει να ήταν και οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου που δεν έχουν εντοπιστεί και πιθανότατα δε σώζονται. Από την άλλη το επιστύλιο του Θεοφάνη ανήκε, ασφαλώς, σε σύγχρονο μ' αυτό ξυλόγλυπτο τέμπλο που δε σώθηκε, και το οποίο δεν αποκλείεται να ήταν παραγωγή κρητικού εργαστηρίου. Για την παραγωγή ξυλόγλυπτων τέμπλων στην Κρήτη και τη μεταφορά τους εκτός Κρήτης, ακόμα και στο 'Αγιον Όρος, βλ. M. Καζανάκη, Εκκλησιαστική ξυλόγλυπτη στο Χάνδακα το 17ο αιώνα. Νοταριακά έγγραφα (1606-1642), Θησαυρίσματα 11 (1974), σ. 251-283 και M. Χατζηδάκης, Είκονες της Πάτμου, 'Αθήνα 1977, σ. 35-36.

46. Ο Χατζηδάκης, Θεοφάνης, σ. 322, υποσημ. 40, εντάσσει την τοιχογράφηση του καθολικού της μονής Ιβήρων στην περίοδο παραμονής του Θεοφάνη στο 'Αγιον Όρος (1535-1558). Αντίθετα ο Βλάχος και ο Millet είχαν χρονολογήσει τις τοιχογραφίες του καθολικού από επιγραφή σε παράσταση αφιερωτών στο 1592/3. Βλ. Κ. Βλάχος, 'Η Χερσόνησος του "Αθω, Βόλος 1903, σ. 201 και Millet, Athos, σ. 61, πίν. 255.1.



Εικ. 21-22. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Λεπτομέρειες από τον Μυστικό Δείπνο.

Εικ. 23-24 Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Λεπτομέρειες από τον Νιπτήρα.





25

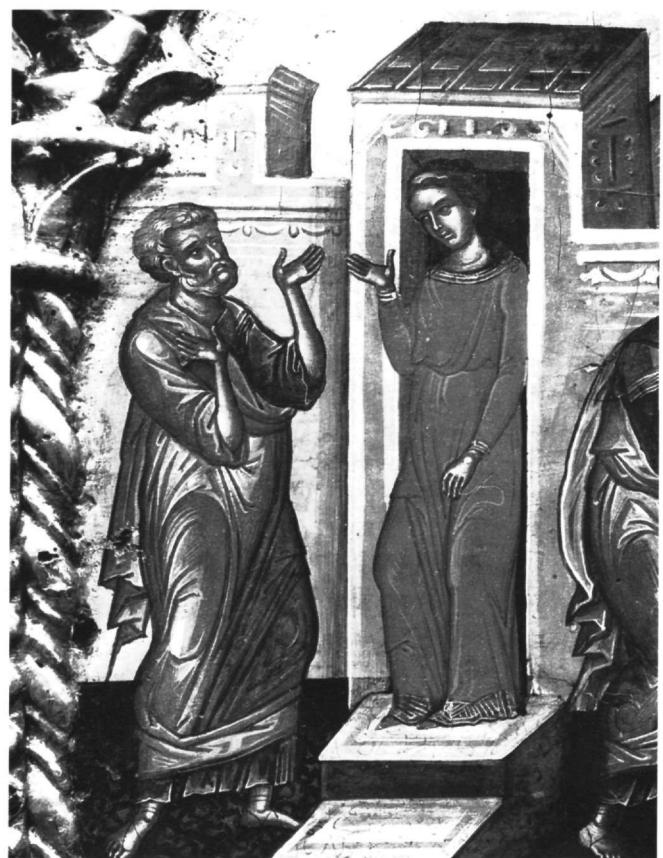


26





27



28

Εικ. 25-26. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Λεπτομέρειες από την Προσευχή στο Όρος των Ελαιών.

Εικ. 27. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Λεπτομέρεια από την Προδοσία του Ιούδα.

Εικ. 28. Επιστύλιο μονής Ιβήρων. Λεπτομέρεια από την Άρνηση του Πέτρου.



Εικ. 29. Μονή Ιβήρων. Εικόνα του Χριστού.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Τό άρθρο αυτό γράφτηκε πριν αρχίσει η συντήρηση και ο καθαρισμός του επιστυλίου, αλλά και άλλων εικόνων της μονής Ιβήρων⁴⁷. Κατά τις εργασίες συντηρήσεως καθαρίστηκαν τα δύο από τα τέσσερα σωζόμενα τμήματα του επιστυλίου της μονής, ενώ στα άλλα δύο έγινε σε πρώτη φάση συντήρηση του ξύλου και στερέωση της ζωγραφικής. Έτσι οι φωτογραφίες των εικόνων του επιστυλίου που δημοσιεύονται, πλην των αριθ. 13, 14, 15, 16 και 20 έχουν ληφθεί μετά τον καθαρισμό.

Κατά τις εργασίες συντηρήσεως στη μονή Ιβήρων καθαρίστηκε και η δημοσιευόμενη εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα (Εικ. 26), διαστάσεων $0,75 \times 0,45$ μ., την οποία αποδίδουμε επίσης στον Θεοφάνη. Στην εικόνα αυτή ο Χριστός, που εικονίζεται σε προτομή, κρατάει με το αριστερό χέρι κλειστό κώδικα ευαγγελίου, πλούσια σταχωμένο, ενώ με το δεξί ευλογεί, έχοντας την παλάμη στραμμένη προς το στήθος. Ο Χριστός φοράει μελιτζανή χιτώνα και βαθυκύανο ιμάτιο. Την εικόνα περιβάλλει πρόσθετο πλαίσιο με διακόσμηση από μάργαρο (σεντέφι) σε ένθετη επιπεδόγλυφη τεχνική. Η εικόνα έφερε επίσης νεότερη, ασημένια επένδυση,

Ο εικονογραφικός τύπος της εικόνας του Χριστού της μονής των Ιβήρων με την όχι συνήθη χειρονομία ευλογίας, την ελαφρά στροφή της κεφαλής προς τα αριστερά, που έχει ως αποτέλεσμα να αποδίδεται ασύμμετρα η κόμη, αποτελεί πιστή επανάληψη του εικονογραφικού τύπου, τον οποίο ο Θεοφάνης υιοθετεί στον Χριστό της Δεήσεως του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα (1546)⁴⁸, με μόνη διαφορά ότι ο Χριστός της μονής Σταυρονικήτα κρατάει ανοιχτό και όχι κλειστό ευαγγέλιο, όπως στην εικόνα της μονής Ιβήρων.

Ο τύπος αυτός του Χριστού της εικόνας της μονής Ιβήρων και της τοιχογραφίας της μονής Σταυρονικήτα επαναλαμβάνει πιστά παλαιολόγεια έργα, όπως είναι η εικόνα του Χριστού Παντοκράτορα (πρώτο μισό 14ου αι.) στο ναό του Αγίου Γεωργίου των Ελλήνων στη Βενετία και η τοιχογραφία της Gračanica (1318/21) στη μεσαιωνική Σερβία⁴⁹.

Στο φυσιογνωμικό τύπο και στην απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου ο Χριστός της εικόνας της μονής Ιβήρων ακολουθεί επίσης έργα του Θεοφάνη, όπως την εικόνα του Χριστού της μονής της Λαύρας (1535) και της μονής Σταυρονικήτα, καθώς και την τοιχογραφία του Χριστού της Δεήσεως στο καθολικό της ίδιας μονής⁵⁰, με τη διαφορά ότι στην εικόνα της μονής Ιβήρων ο Χριστός αποδίδεται συνοφρυωμένος με ρυτίδες στο μέτωπο, που ακολουθούν το τόξο του

φρυδιού. Στο σημείο αυτό ακολουθεί τον Χριστό Παντοκράτορα του τρούλου του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα⁵¹, με αποτέλεσμα να εμφανίζεται αυστηρός από ειρηνικός και γαλήνιος που είναι στην εικόνα της Λαύρας και στην τοιχογραφία της Δεήσεως της μονής Σταυρονικήτα.

Ωστόσο, ορισμένα τεχνικά χαρακτηριστικά, όπως τα κατσαρά διχαλωτά γένεια με την αφεγάδιαστη τεχνική, οι πλατιές πτυχές με την ευκαμψία της γραμμής, που συντείνει στη μαλακότερη διατύπωση του ιματίου, που πέφτει κυματίζοντας περίτεχνα στο αριστερό στήθος, συνδέουν, παρά τη διαφορά του είδους, άμεσα την εικόνα της μονής Ιβήρων με την τοιχογραφία του Χριστού της Δεήσεως στη μονή Σταυρονικήτα.

Έτσι η στενή εικονογραφική και τεχνοτροπική σχέση, που παρουσιάζει η εικόνα του Χριστού της μονής Ιβήρων με την τοιχογραφία του Χριστού Παντοκράτορα και του Χριστού της Δεήσεως στη μονή Σταυρονικήτα, μας επιτρέπει να αποδώσουμε και την εικόνα αυτή ανεπιφύλακτα στον Θεοφάνη και να τη χρονολογήσουμε στο 1546 ή λίγο νωρίτερα. Η πρωιμότερη χρονολόγηση της εικόνας του Χριστού της μονής Ιβήρων μπορεί να στηριχθεί στη διαπίστωση που έχουμε κάνει, με βάση το επιστύλιο της μονής Ιβήρων που δημοσιεύουμε, ότι το έργο του Θεοφάνη στη μονή Ιβήρων προηγείται χρονικά αυτού στη μονή Σταυρονικήτα⁵².

Ακόμα, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι η εικόνα του Χριστού της μονής Ιβήρων, λόγω των μικρών διαστάσεων, δεν ανήκει στο τέμπλο του καθολικού, όπως συμβαίνει με την εικόνα του Χριστού (διαστ. $0,695 \times 0,47$ μ.) της μονής Σταυρονικήτα, το καθολικό της οποίας είναι μικρότερο από το καθολικό της μονής Ιβήρων, αλλά προέρχεται ασφαλώς από το τέμπλο κάποιου παρεκκλησίου της μονής.

47. Η συντήρηση του επιστυλίου της μονής Ιβήρων έγινε τον Αύγουστο και το Σεπτέμβριο του 1991 από τους συντηρητές του ΥΠΠΟ Λέων. Κάσση, Αντων. Θεοδωρακόπουλο και Τάσο Μόσχο.

48. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 2, 3.

49. Chatzidakis, Icônes de Venise, σ. 4-6. B. Todić, Gračanica, Beograd-Pristina 1989, εικ. 98.

50. Chatzidakis, Théophane, δ.π., εικ. 45, 46 και Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 2, 3.

51. Χατζηδάκης, Θεοφάνης, εικ. 20.

52. Βλ. σ. 201.

E. N. Tsigaridas

AN UNKNOWN ICONOSTASIS BEAM BY THEOPHANES THE CRETAN IN THE IVERON MONASTERY ON MOUNT ATHOS

Preserved in the Iveron monastery on Mt. Athos are four parts of an iconostasis beam with scenes from the Christological cycle. Once located in the funerary church, they are now kept with the monastery's collection of icons.

These sections of the iconostasis beam range in length from 1.38 to 1.60 m. (1.38×0.46, 1.47×0.46, 1.49×0.47 and 1.60×0.465), and in height from 0.46 to 0.47 m. Each of the sections depicts three scenes, arranged as follows: Last Supper, Washing of the Feet, Prayer on the Mount of Olives, Betrayal of Judas, Judgment of the High Priests, Denial of Peter, Doubting Thomas, The Visit of the Myrrh Bearers, Healing of the Lame Man, Mid-Pentecost, Christ and the Samaritan Woman, Healing of the Blind Man.

Iconographically and stylistically, these subjects present close similarities with the work of Theophanes the Cretan, mainly as it is known from the wall-paintings of the Anapausa monastery (1527), of the katholikon and the refectory of the Stavronikita monastery (1546), and

from the iconostasis beams of the monasteries of the Great Lavra (1535) and Stavronikita (1546). More specifically, we can recognise in the Iveron iconostasis beam basic characteristics of Theophanes' art such as the simple, closed nature of the compositions, the geometric conception of the scene, the balanced and symmetrical distribution of piecemeal masses within a depiction, the tranquil rhythm of the complementary poses and movements of figures (harmoniously incorporated and integrated in the composition), as well as the exceptional spiritual ethos which mark the painter's works.

This close relationship between the Iveron iconostasis beam and Theophanes' works allows us to attribute the icons to his output. It should be noted that there is also an icon of Christ by Theophanes in the same monastery, and the attribution of the iconostasis beam not only widens our knowledge of artistic activity on Mt. Athos, but sets anew the problem of the painter's participation in the decoration of the monastery's katholikon.